

DIREÇÃO E MÚSICA

Nadiejda Tarchis.

Os sistemas teatrais do séc. XX são parciais em relação à música. Frequentemente é neste ponto que fica a definição de um dado teatro. A unidade do espetáculo pressupõe uma relação de interdependência entre todos os seus componentes, inclusive a música e o cenário. A questão que aparecia diante dos diretores no início do século de voltar-se para as 'artes intermediárias' foi profundamente consciente e constituía o problema principal da criação.

Há muito tempo Lessing escreveu inúmeras páginas com considerações acerca da necessidade de diferentes tipos de música em diferentes tipos de espetáculos e ocasiões. Depois, já no séc. XIX, entraram para a história vários compositores que compunham para peças: Bethoven, Mendelsson, Bizet, Glinka, Tchaikóvski etc. Em 1989 este princípio mostra-se esgotado.

"No início Stanislávski ficava simplesmente irritado com a música tradicional nas aberturas, as polcas da moda com castanholas nos intervalos de "Hamlet". A abertura encomendada especialmente para o "Tsar Fiódor Ioánovich" em 1898 não agrada: apesar de sua qualidade, a música está fora do drama. "Se antes o compositor podia elevar até si uma dramaturgia mediana e às vezes os seus "números musicais" continham uma certa interpretação da peça, acentuando nela estes ou aqueles momentos, agora a arte do teatro havia passado para uma outra etapa. O diretor percebe a insuficiência, a superação da velha estética teatral, ele precisa de uma música que seja originada pela cena, intrinsecamente ligada ao drama desenvolvido no palco". ... "A música agora não é simplesmente uma citação do grande mundo da vida real. Ela sonoriza um todo - o pequeno, inspirado pela vontade do diretor mundo do drama é um mundo completo, no qual o homem é concebido e toda a complexidade de suas relações reais". ...

"Claro que também na relação entre o novo teatro e a literatura dramática houve uma revolução. A partir de agora a norma da prática cênica é o diálogo entre o diretor e o dramaturgo. ... Os próprios autores dramáticos estavam indo em direção ao novo teatro, foram eles que previram a mudança nas relações entre o palco e o drama". ...

Ao apresentar em 1906 a primeira tradução russa de "A Ópera e o Drama" (1851) de Richard Wagner, o tradutor sublinha a sua atualidade na Rússia citando os trabalhos do TAM.

"A conclusão do tradutor de Wagner sobre a hora propícia do aparecimento de "A Ópera e o Drama" é bastante convincente.

É verdade que ao privar forçosamente de igual direito Maeterlinck, Tchibichévski, Ibsen, Hauptman de quaisquer 'motivos sociais', compensando isso com a sua 'predisposição' à música, o tradutor não estava sendo muito perspicaz. Com o advento do século da direção, a reforma e relação à música no teatro dramático refletiu-se no fato de que agora a música recebeu o direito de influência em todas as esferas do drama. O sentido grandioso da reforma, que tornava-se claro com o tempo, consistia exatamente na penetração da música na concepção total, espiritual e social".

O ataque de Wagner contra o teatro musical onde o 'objetivo da expressão' (o drama) é transformado em meio, e simultaneamente contra o 'drama literário' onde não poderia haver intervenção da música era atual na Rússia de 1906 como uma comprovação de que a mudança no teatro em relação à música era previsível. Para definir em poucas palavras em que consistia a influência de Wagner sobre o teatro russo, podemos dizer que "na ópera de Wagner a voz humana não apresenta-se sobre o fundo da orquestra, mas constitui uma parte da torrente musical comum e é destacada nela por um desenvolvimento interno condicionado. Um processo similar ocorria no teatro dramático, onde começou a formar-se (mais profundamente no TAM) uma nova compreensão da personagem, do diálogo das relações internas com as condições nas quais atua o personagem e ocorre o diálogo".

Iremos agora examinar o drama de Tchékhov do ponto de sua musicalidade, questão sobre a qual debruçaram-se vários diretores.

O piano e o barulho da chuva

As peças de Tchékhov estão, de uma ou outra forma, plenas de música. Porém ela não está aparente e a chave para a sua descoberta fica nas mãos do diretor. Na sua montagem de "Gaivota" Stanislávski percebeu o desenho da música de fundo, que nunca cessa. Esta descoberta foi tão importante para o teatro que no início levou a exageros que foram superados com o tempo. Agora a música se fundia com a partitura da sonoridade geral da peça e o seu significado conceitual na peça cresceu enormemente. Já no começo do teatro de diretor a música real e a 'música da ação' são fenômenos ligados. O mesmo acontecia no teatro antigo. Agora a vontade do diretor unia novamente elementos que foram separados no processo de seu desenvolvimento. Eram comuns as adaptações de partituras clássicas para as necessidades de cada encenação concreta.

A música nos espetáculos de Tchékhov era cuidadosamente pensada, montada o mais organicamente possível. Ao mesmo tempo em que o papel da

música ficava limitado à correspondência emocional da ação, ela recebia uma dimensão antes insuspeitada, organizando a ação cênica.

“Há momentos na música quando de repente o público cai numa risada homérica. Note que o que causa esta impressão no público não são as palavras e sim a música, - escrevia com entusiasmo o jovem V. E. Meierhold, na época ator do TAM, a A. P. Tchékhov na carta sobre “Sniegúrochka”. A música passava à atuação, tendo quase a mesma importância dos atores da peça. Esta experiência foi assimilada e desenvolvida por I. A. Sats.

Deus da música escondido na coxa

“Iliá Sats, compositor de teatro, foi descoberto por Meierhold. Isto foi numa etapa especial da formação da direção russa - o experimento do famoso teatro - estúdio na Povarskaia. O estúdio foi concebido por Stanislávski, que sentia fortemente a necessidade de renovar a linguagem cênica para chegar à realização da novíssima dramaturgia, em particular do teatro simbolista de Maurice Maeterlinck. O curto trabalho do Estúdio começou uma busca teatral conceitualmente diferente daquela representada pelo TAM, sobre isto falaremos mais tarde. No entanto o TAM, a sua direção não ficaram totalmente de lado nos trabalhos do Estúdio.

Trabalhando aqui com Meierhold Sats procura fundamentos especiais para a música no espetáculo experimental. Agora a música entra na ação como um personagem particular, com seu ponto de vista, e introduz um tom especial”. Esta concepção ainda era desconhecida no TAM e, ao ingressar aí, Sats tornou-se um grande defensor da idéia. Não há contradição no fato de Stanislávski ter convidado Sats para trabalhar no seu teatro. A abordagem da unidade cênica desenvolvida por Meierhold era uma necessidade do próprio processo artístico. “Talvez Sats tenha sido a figura ideal, já que nele, como compositor, revelaram-se os mais íntimos desejos do diretor Stanislávski e as futuras visões de Meierhold, que prometiam à música uma posição especial no espetáculo. A ‘composição padrão para ópera e intervalo’ da orquestra é renegada por Sats com a mesma intransigência do diretor Stanislávski. Ele anda com a idéia da ‘necessidade de individualizar’ a composição da orquestra teatral. Quer alcançar aquela situação na qual ‘a música não será uma mancha turva, como acontece nos teatros dramáticos’. A música deixaria de ser ‘turva’ com a máxima aproximação da vida cênica e do drama concreto. Com a individualização da orquestra o compositor quer que ela tenha uma sonoridade teatral. O ideal para Sats são atores - músicos e instrumentos - personagens. Ele tem um dom especial em destacar os sons mais humildes e demonstra uma atenção especial ao timbre, toda a sua concepção de música

A dupla vida da música no drama

A função da música nos espetáculos do TAM teve um desenvolvimento interessante: no espetáculo *O Pássaro Azul* atingiu o ápice o ideal da música encarnando a vivência interna dos personagens. A partir daí, com o desenvolvimento do sistema de Stanislávski, passou-se a fazer uma acentuação maior sobre o desenvolvimento interior dos próprios personagens e a música perdeu parte da sua importância.

Meierhold, por sua vez, nunca perdeu o interesse em música. Ela servia para ele de princípio construtivo, não se fundia nunca com os demais elementos do espetáculo, permanecia sempre um contraponto aos diálogos da peça.

No séc. XX a música definiu muito da abordagem da realidade pela direção. É difícil encontrar exemplos puros das tendências representadas por Stanislávski e Meierhold. Mesmo neles a relação com a música aparece muitas vezes ambígua e a solução da questão encontrou caminhos diferentes entre os diretores soviéticos.

рыдающую тоску мелодию; «Гонимый голос напевает грустную мелодию, черные музыканты один над другим вырастают на почти отвесной лестнице: музыка бала».¹

До жутки наглядно музыка воплощалась в черное, зловещее отпевание «жизни человека». Но тут сказалась и черта, за которую не переходила музыка в спектаклях Художественного театра. В ее воплощенном копнаре сознательно допускался, вопреки воле драматурга, «проблеск красоты», который был духовным камертоном спектакля. Из тогда же осуществленной мейерхольдовской постановке «Жизни Человека» в Театре В. Ф. Комиссаржевской невыносимо длительно, беспросветно тянулась мешанина полька и тем самым выдвигался некий драматургический принцип (беспощадно подчеркивался намеренный «примитив всей пьесы»). Полька же Саца безраздельно воплощала тоску героев, требующую немедленного соучастия зала. У Саца музыка становилась действующим лицом «за всех», проникшим в существо драмы. (Самой музыкальной и очень «станиславской» постановка Художественного театра — «Синей птицы» Метерлинка создала в 1908 году и живет до сих пор. Перед началом репетиций режиссер говорил о своем и Саца подходе к музыке. Вразумительному началу в сложившейся традиции здесь те же, что и в сфере актерского искусства: шаблон и плохая театральность. Чтобы определить, где именно должна будет звучать в спектакле музыка, в произведении, по Станиславскому, необходимо «прежде всего выжить».)

Сац выживал в «Синюю птицу» как настоящий артист Художественного театра, в процессе репетиций. Создавая свои «музыкальные питна постановки», Сац очевидным образом противопоставил их мутным питнам бытующей театральной музыки. Прорывались и переговорываются дети дровосека, а в воздухе уже рассыпаны звучания, словно подготавливающие особую прозрачность, атмосферы дальнейших чудесных превращений. «Рассыпанные аккорды» — частая ремарка Станиславского в режиссерском экземпляре, она сопровождает определенные реплики и иную согласованную с композитором.² «Аккорды то быстрого, то тише» — режиссировал музыку Станиславский; так аккорды пропывали атмосферу в хижине дровосека, и эта атмосфера насыщалась музыкальной энергией.

Митиль открывала окно — и начинала звучать полька «Елка». Еще до знаменитых превращений границы сцены будто раздвигались.

¹ Гуревич Л. Две новые постановки Художественного театра. — Слово, 1908, 30 апреля (13 мая), № 444, с. 2.

² Здесь и далее цитируется режиссерский экземпляр «Синей птицы», хранящийся в Музее МХАТ: архив К. С., № 354.

гались, стены становились прозрачными и к детям входило красное, веселое, сладкое Рождество. В режиссерском экземпляре учтена и реакция героев на настраивание атмосферы. Перед Халтиной и Коолен — Тильтием и Митиль — поставлена задача слушать, впитывать музыку Саца.

И всякий раз музыка обнаруживала силу одухот

собой к дальнейшему развитию. В «Синей птице» есть своя музыка «Уходя» — это канон: «Прощайте, прощайте, пора нам уходить». Задача тут та же: осознано длится, переживается, эмоционально закрепляется прощание, уход. Но теперь этот прием открыто заявляет о себе, прощание превращается в некий символический уход, обобщенное начало некоего психода. Композитор, который мечтал «охватить и связать движение с музыкой» — канон, звучащим фанфарно-призывно и вместе с тем словно возвращающимся к своему началу (на то и канон!), дал здесь формулу движения драмы в целом, — формулу дальнего путешествия героев за Синей птицей, до которой рукой подать.

Ностальгия возникает, почти не меняющаяся при этом музыкальные лейтмотивы, сопровождающие героев в их путешествии, давали то же ощущение постоянной деятельности занятости в жизни, давали то же ощущение всех его участников.

Если до того, работая с Мейерхольдом, Сац пылко восхищался танцевальностью и обаянием, с какими Метерлиник умеет «раскрывать» свое положение под бесконечность, и соответственно пытается дать в хорах ровно выбирующихся голосов миряцкое звучание за роковой «завесой», то в «Синей птице» никакой «завесы» не существует, не допускается принципиально. Опыт исканий на Понареской приходит на помощь в новой встрече композитора с Метерлиником и активно перетолковывается в соответствии с новыми художественными задачами. Крайне интересно в этой связи, что аналогичное тембровое решение — хор а капелла — «Синей птице» отдано лейтмотиву Света, чья всепроникающая сила несет содержание, противоположное и чудное тому, что было в «Смерти Тентакли».

Станиславский мог просить композитора о «торжественной и роковой симфонии природы» для сцены Леса. Но конкретные замечания в режиссерском экземпляре убеждают в том, что роковые тут лишено призыва раскрашенных, нарисованных бесконечных пространств за «завесой», которые представляли собой у Метерлиника, конечно же, вариант «дурной бесконечности». «Хорошо бы без ущерба для торжественности сохранить и здесь детский призыв и наивность», — просит композитора Станиславский. Вот так и составлялось в «Синей птице» роковое — как детские непосредственное, для ребенка непонятно танцевальное — и расселенное с приходом Света. Такова была в спектакле судьба метерликовского мистифизма, которым призывал «пропикнуться как можно глубже» Станиславский в речи перед труппой до начала работы над постановкой.

Музыкальная партия обрела леса была срежиссирована Станиславским так, как будто перед ним был человеческий образ,

требовавший сценического воплощения. Музыка звучит «парственно, но болезненно», «царственно-таинственно», «царственно и злобеще», «царственно и гневно», «царственно ворчит»; «Музыка — Сосна — злобеще», «Музыка — Бук — хрипло хохочет». «Торжественная и роковая симфония природы» вбирала богатую психологическую гамму (нельзя было композитору не быть актером!), что преобразовало до неузнаваемости содержание метерликовского рока: он очеловечивался.

Удоминутая функции музыки, столь много значившая в раннем Художественном театре, выделялась в самостоятельную музыкально-сценическую тему. Спектакль начинался с небольшого музыкального вступления в форме рондо, и в самом деле сразу же очерчивался круг: еще до начала диалога музыка накрепко связывала всех возможных героев в кольцо.

Композитором был тот Михаил Кузмин.

Неатруднительный мотив, одновременно задорный и минорный, своим бесконечными повторами напоминал провинциальную шарманку, и чудился острый лирический голосок за сухими ритмами фортепиано, за бедностью, механичностью интонационной Кузмина задавалась кукольность и лиричность; в тот момент, ненадолго, в «театрике» — живая лирическая нота, звучащая с элегической обреченностью или остро проинквизиционно, но при обязательном тонком скепсисе, иронии по поводу бедных кукол, возмывших себя людьми, — таковы были оттенки основного содержания музыки в спектакте, филлигранно очерченные Кузминым.

Кузмин, весьма ценный Блоком художник, с готовностью явился участвовать в постановке, но мог отозваться творчески лишь на малый театрик пьесы. Тут он был у себя дома:

Арлекин на ласки палок,
Коломбина не строга.

Пусть минуты краски радут,
Милый, хрупкий мир загадок,
Мне горит твоя дуга!

— писал Михаил Кузмин в стихотворении «Маскарад», в ту пору, когда Блок пытался в большом театре написать страничные загадки, которые задавал «балетачник». В стихотворении «Балетачник», написанном незадолго до драмы, у Блока

...духая музыка,
Завывает унылый смычок...

Кончается оно резчайшей нотой:

Заплакали девочка и мальчик,
И закрылся веселый балетачник.

Лирические балетачники отворяются и захлопываются, можно сказать, с треском, отыскав в реальной жизни горем. Творческое сознание Кузмина самым очевидным образом «не добирало» до высоты Блоковского трагизма, оставалось в кругу маленького те-

атрика, во всяком случае, созерцательно-прописческой его интерпретации:

Балетчик с шаткими перилами,
Чтоб посмотреть на полу декорации.
(«В театре»)

Блоковский трагически веселый «балетачник» прерывает у Кузмина в «балетчике», позволяющий поэту любовно измерить всю наглядную малость этого уютного мира театральных иллюзий. Времени мейерхольдовской постановки соответствует рождение таких стихов Блока:

Крупным, отнюдь не камерным звучанием конфликта спектакли Таирова во многом обязаны музыке. Таковы «Сакунтала», «Фамира Кифарея», «Федра», «Египетские ночи», «Оптимистическая трагедия», «Малая Бовария». Таиров «оркестровал» сценический диалог (метод «фонетической оркестровки», как он его определял). На сцене Камерного театра не было места будничной речи или будничной мизансцене, так или иначе не интонированной музыкально, не входящим в музыкальный ритм целого.

Тут особый и все-таки психодидактический из опыта Станиславского и Мейерхольда путь участия музыки в драме. У крупнее музыка драматических начал представляется, подчас до масштаба мистерины, место много общего с отжившим принципом девятнадцатого века, традиционным одномерным музыкальным антуражем драматической сцены. У Таирова, который в юности играл Голубую маску в «Балаганчике» Мейерхольда, кружились под томительный напев М. Кузмина, было точное понимание плодотворной «двусмысленности» существования музыки в сложной системе спектакля. Плотность эмоциональной отдачи музыки в постановках Таирова сочетается с ее интеллектуальной функцией: сложно соотносится со всеми элементами и с целым движением спектакля, музыка формирует его жанр — от пантомимы до трагедии и мистерии. Искусство Камерного театра, с его высокой культурой, музыкальной оснащенностью актерского исполнения, развивало возможности двойной жизни музыки в драме, открытые в начале канатоле.

И все другие театральные системы, составившие расцвет советского театра, вошедшие в историю мирового искусства, внесли вклад и дальнейшую жизнь этого открытого режиссуры. Творчеством, дозволившей свободу, с какой Е. Б. Вахтангов привлекал музыку в свои столь разные по драматургии и режиссерскому замыслу постановки, как «Принцесса Турандот» в Третьей студии Художественного театра и «Гамбург» в студии Габима, была немалой линией, после революционных поисков Мейерхольда, за которыми молодой Вахтангов увлеченно следил.

Большая накопленная в русском и советском театре культура стояла за режиссерским мастерством А. М. Грановского, за искусством Государственного Еврейского театра, где музыка исполнялась виртуозно, за достижениями музыкальной режиссуры Тесея Курбаса («украинского Мейерхольда») в театре «Березиль». В творчестве выдающихся деятелей советского театра двадцатых—тридцатых годов музыка нередко пронизывала всю фактуру спектакля, определяла его сложнейшую пластику, являясь одновременно и эмоциональным, и конструктивным ключом постановки. Художественное содержание, заложенное по взаимодей-

ствии этих двух начал, пожалуй, неисчерпаемо, и потому самые разные, непохожие друг на друга творческие свершения позднейших лет обязаны первым шагам режиссуры навстречу музыке Цехова, Метерлинка, Блока.

Музыка — важнейшая сфера бытия, эмоционально наполняющая малый театральный мир, и она же его организующее начало. Игра двух начал, представленных музыкой в спектакле, столь содержательная у Мейерхольда, остается необходимой

